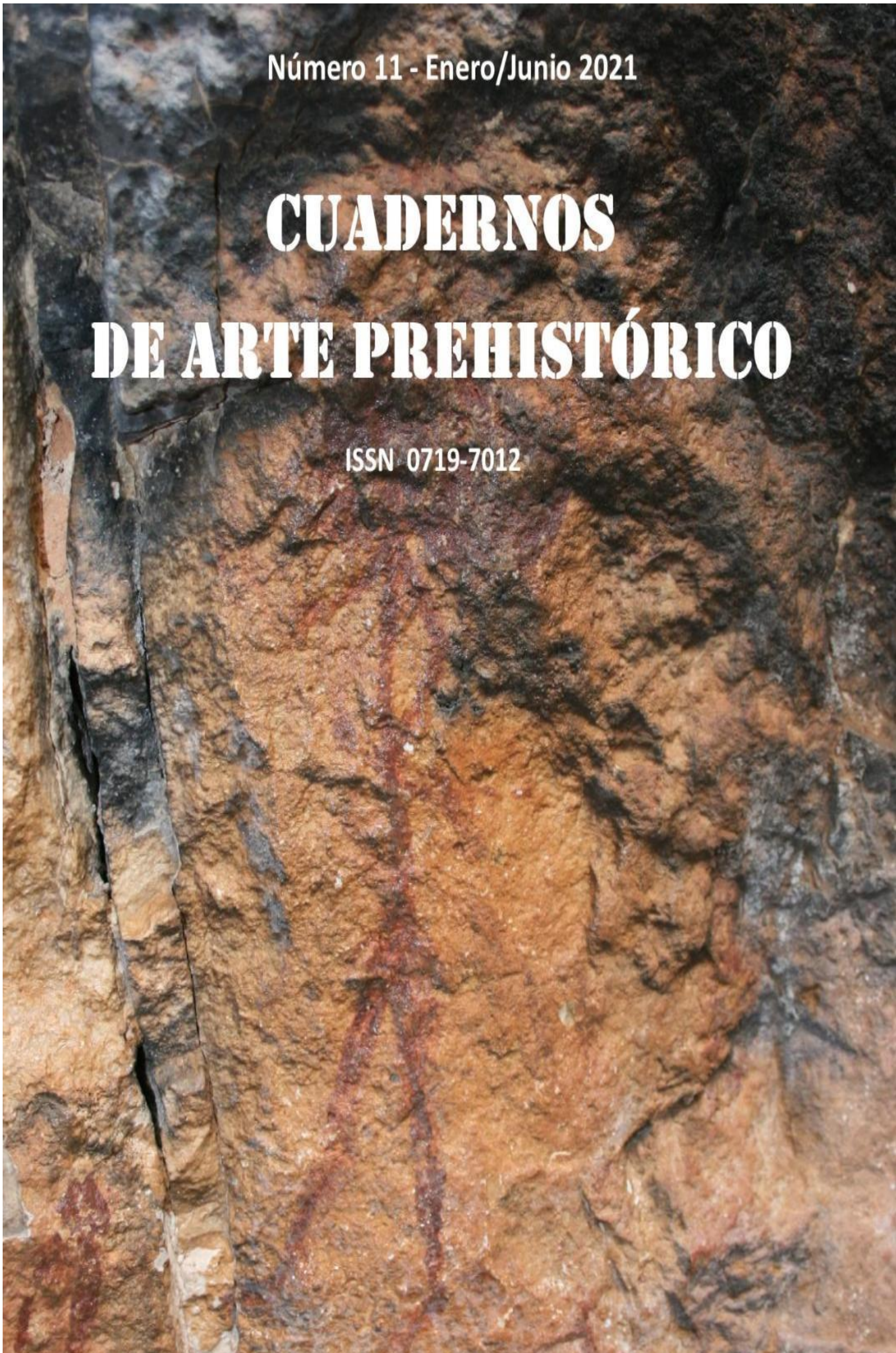

Número 11 - Enero/Junio 2021
CUADERNOS
DE ARTE PREHISTÓRICO
ISSN 0719-7012



CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL



CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL



CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:

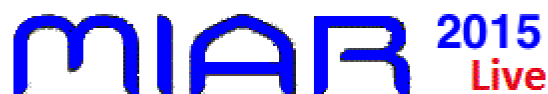






















CENTRO DE INFORMACION TECNOLOGICA



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

ISSN 0719-7012 / Número 11 / Enero – Junio 2021 pp. 289-307

EL SEÑOR DE LOS CETROS: PRESENTE Y PASADO EN EL DESIERTO DE ATACAMA

THE LORD OF THE SCEPTERS: PRESENT AND PAST IN THE ATACAMA DESERT

Mtra. Ximena Jordán
Museos Frida Kahlo y Anahuacalli, México
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0839-1520
ximejordan@gmail.com

Fecha de recepción: 06 de julio de 2020 **- Fecha de revisión:** 25 de septiembre de 2020
Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2020 **- Fecha de publicación:** 01 de enero de 2021

Resumen

Este artículo es un análisis estético del desarrollo de representaciones ancestrales y contemporáneas específicas, en el Desierto de Atacama chileno, del personaje conocido como Señor de los Cetros. En este lugar, ha habido una evolución del rol visual atribuido a esta figura antropomórfica, que va desde la influencia del horizonte cultural Tiwanaku en la época precolombina hasta su representación en obras visuales contemporáneas de arte y artesanía, que actualmente denotan que este Señor pertenece a la identidad visual contemporánea del Desierto de Atacama. Las representaciones actuales del Señor de los Cetros son parte de una renovación cultural del Desierto de Atacama asociada a la identificación de sus habitantes locales con esta celebridad, así como al aumento del turismo.

Palabras Claves

Arte rupestre – Iconografía – Arte contemporáneo – Identidad cultural – Historia del arte – Turismo
Sincretismo cultural

Abstract

This article is an aesthetic analysis of the development of specific ancestral and contemporary representations, in the Chilean Atacama Desert, of the character known as Lord of the Scepters. In this place, there has been an evolution of the visual role attributed to this anthropomorphic figure, ranging from the influence of the Tiwanaku cultural horizon in pre-Columbian times to its representation in contemporary visual works of art and crafts, which currently denote that this Lord belongs to the contemporary visual identity of the Atacama Desert. The current representations of the Lord of the Scepters are part of a cultural renewal of the Atacama Desert associated with the identification of its local inhabitants with this celebrity, as well as increased tourism.

Keywords

Rock art – Iconography – Contemporary art – Cultural identity – Art history – Tourism
Cultural assimilation

Para Citar este Artículo:

Jordán, Ximena. El Señor de Los Cetros: presente y pasado en el Desierto de Atacama. Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, num 11 (2021): 289-307.



"El Señor de los Báculos es una manifestación antropomorfa del *axis mundi*. De allí su protagonismo" (Miguel Rocha, 2006)

1. Territorio y tiempo del Señor de los Cetros

Andes Centrales corresponde al área que abarca el altiplano andino ubicado en el norte de Chile, el norte de Argentina, Bolivia y el sur del Perú. Los grupos culturales que se desarrollaron en este territorio antes de la llegada de los españoles, compartieron características culturales importantes, tales como la veneración a deidades comunes, la celebración de festividades estacionales, el intercambio comercial de bienes a través del trueque e incluso la sumisión a autoridades mutuas durante algunos períodos de la historia. Hoy, abundantes y diversos hallazgos arqueológicos que dan cuenta de notables logros tecnológicos y artísticos creados por los andinos, son prueba sustancial de su continuidad histórica que abarca desde el Período Temprano (1800 aC) hasta el comienzo de la expansión del dominio español, aproximadamente al 1538 dC[1].

Hubo liderazgos relevantes que contribuyeron con la unidad andina, tales como Chavín (1200-400 AC), Tiwanaku (100-1100 AD) y Wari (600-1200 AD). El Imperio Inca fue solo el último gobierno prehispánico que compartieron los pueblos andinos, desde 1438 hasta 1533. Los centros de poder político de estas civilizaciones se ubicaron en las altas llanuras andinas. Algunos estudiosos contemporáneos sugieren la existencia de una sola civilización andina prehispánica. Si bien esto podría ser o no la verdad "exacta", sin duda es una suposición apropiada cuando se analizan las numerosas conexiones estéticas en la cultura visual de estos grupos.

Incluso hoy en día, las comunidades indígenas que viven en los Andes Centrales, descendientes culturales de sus habitantes precolombinos, continúan desarrollando una unidad cultural que se manifiesta en prácticas significativas, tales como la celebración del carnaval andino cada mes de febrero, que va de comunidad en comunidad, reuniéndolas en la misma fiesta de liberación. Asimismo, puede mencionarse el uso del Wiphala, la bandera de los pueblos andinos; emblema multicolor ampliamente conocido y arraigado en la cultura andina actual, que representa a todos los grupos lingüísticos y culturales de los Andes Centrales.

El Desierto de Atacama forma parte de este complejo, único y hermoso sistema ecológico y humano que es los Andes Centrales. Esta región extremadamente árida en el norte de Chile, comprende 600 a 700 millas (1000 a 1100 km) de largo de norte a sur. Se encuentra entre la curva sur del río Loa y las montañas de los Andes. Al norte, el desierto llega al Perú; al este, se extiende a Bolivia y Argentina. Grupos culturales andinos de estos cuatro territorios (incluido Chile) interactuaron en Atacama y continúan haciéndolo hoy en día. San Pedro, la ciudad principal de Atacama, es, literalmente, un oasis en medio del desierto. En tiempos prehispánicos, era el lugar de encuentro para el desarrollo del comercio. Las mercancías transportadas desde la costa hasta las montañas eran cargadas por llamas en caravanas dirigidas por pastores, para ser intercambiadas convenientemente en esta aldea *Lican Antai*[2].

---

[1] J. Murra ; T. Patterson ; et alii, "Civilizaciones andinas precolombinas". En Encyclopædia Británica, (2019). Recabado en abril de 2020 en https://www.britannica.com/topic/pre-Columbian-civilizations/Andean-civilization.

[2] *Lican Antai* es la palabra Cunza para Atacama. Cunza era el idioma atacameño, ahora desafortunadamente extinto.

Hoy, San Pedro sigue siendo el principal municipio de este desierto, y tal como en la época precolombina, esto se debe a razones económicas. Desde la década de 1970, la actividad turística ha crecido exponencialmente en el área y el punto focal para el alojamiento, la comida y la partida de aventuras turísticas es la ciudad de San Pedro, que funciona como centro de operaciones para los viajeros que desean experimentar o investigar el exótico entorno natural, así como los misterios culturales que dejaron los antiguos pueblos de Atacama. En términos de arte y cultura, parece que en el Desierto de Atacama hay más enigmas que hechos confirmados. Uno de estos, es la presencia y significado del Señor de los Cetros (Figura 1).



Figura 1
Pintura del Señor de los Cetros. La Bajada, sitio de arte rupestre ubicado en el Alto Loa. Desierto de Atacama, Chile. Foto: Verónica Poblete

2. El Señor de los Cetros: un ícono del Desierto de Atacama

En el área conocida en Chile como Norte Grande, donde está el Desierto de Atacama, las ilustraciones más antiguas del Señor de los Cetros corresponden a las de la zona de arte rupestre conocida como Alto Loa, adyacente al río Loa: un profundo desfiladero con pinturas de arte rupestre zoomorfas y antropomórficas de considerables dimensiones (1 a 4 m de altura) ilustradas en varios de sus acantilados rocosos. Estos dibujos están hechos con pigmentos rojos y se atribuyen al estilo Monumental (período Formativo

Temprano, Intermedio y Tardío, aproximadamente 1400 aC a 900 dC)[3] y al estilo Milla[4] (período Intermedio Tardío, aprox. 1000-1400 dC)[5].

En Alto Loa hay un sitio específico conocido por los lugareños como La Bajada. Aquí, a lo largo de altos paneles de roca ricamente adornados con representaciones precolombinas del Período Formativo Tardío (300-900 d.C.)[6], se distingue una amplia variedad de ilustraciones del Señor de los Cetros, que denotan diferentes autores, momentos de ejecución y estilos pictóricos. En su mayor parte, estos diseños son pinturas rupestres monocromas y de color rojizo, en diferentes tamaños, desde 30 cm hasta más de un metro de diámetro. Helena Horta[7] clasificó este motivo como el "Personaje frontal sosteniendo cetros"; quien, junto con el "Personaje Frontal de Cabeza Radiada", son considerados por la etno-historiadora como los dos temas centrales de un horizonte iconográfico que se desarrolló durante todo el Período Formativo Tardío (300-900 dC) en una extensión considerable del norte de Chile[8].

Al atravesar los barrancos de la meseta alta observando los paneles de arte de roca donde se encuentra al Señor de los Cetros, el aire caliente alcanza nuestra alma y nos sugiere narraciones emocionantes con sus soplos iniciales. En las pinturas, vemos las inundaciones del lecho del río Loa, sentimos el grito de los animales que huyen en manadas y la lluvia del invierno boliviano que cae sobre nuestros hombros. Escuchamos el sonido de las patas de las llamas caminando en sus caravanas, vemos el polvo que levantan y olemos el sudor que mancha sus labios jadeantes, todo ilustrado con un color. Y nuevamente, todo en una dimensión, con solo uno o dos colores. Cientos de años nos separan de los artistas precolombinos que crearon este personaje, pero la emoción trasciende estos siglos y nos une en una sensación que únicamente el arte es capaz de conservar como indeleble.

Desde sus ilustraciones del Período Formativo Tardío (300-900 dC) hasta hoy (2020), el Señor de los Cetros ha cumplido la función social de un ícono; un motivo visual que ilustra los valores intangibles de una o varias sociedades. En las representaciones de este Señor en el arte rupestre de Atacama, su función icónica se puede determinar fácilmente debido a la constancia de su repetición, la cantidad y diversidad de sus imágenes y, sobre todo, al hecho de que las imágenes del Señor de los Cetros parecen carecer de alguna función "práctica".

---

[3] C. Sinclaire, "Prehistoria del período formativo en la cuenca alta del Río Salado (región del Loa Superior)", Chungará, Revista de Antropología Chilena. Vol: Esp. (2004): 619-639.

[4] F. Gallardo, "Jinetes en la tormenta: arte rupestre en el Desierto de Atacama". En la revista World Archaeology. num 31 (2) (1999): 225-242; D. Valenzuela; M. Sepúlveda; M. Santoro Catalogero and I. Montt, "Arte Rupestre, estilo y cronología: la necesidad de un contexto histórico para las manifestaciones rupestres en la costa y los valles del extremo norte de Chile", Interciencia, num 39 (2014): 444-449.

[5] Estos períodos de desarrollo son específicos del área arqueológica Alto Loa y Río Salado, en el Desierto de Atacama.

[6] H. Horta, "Iconografía del Formativo Tardío del Norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios". En Estudios Atacameños. Revista de Arqueología y Antropología Surandinas, num 27 (2004): 45-76.

[7] H. Horta, "Iconografía del Formativo Tardío del Norte de Chile... 70.

[8] Para llegar a esta conclusión, Horta estudió arte rupestre, geoglifos, textiles, láminas de oro y cestería hallada en sitios localizados desde el Desierto de Atacama hasta las llanuras costeras del valle central de Arica; esta última corresponde a la región más septentrional de Chile.

En concordancia, Horta[9] propone que en tiempos precolombinos las representaciones visuales de este personaje se percibían como "manifestaciones independientes del mismo concepto religioso fundamental".

En los paneles andinos de arte rupestre, encontramos al Señor de los Cetros representado solo, en ninguna relación con otros seres antropomórficos o zoomorfos. Lo vemos "posando" de pie hacia el frente, sin expresión de movimiento. Esta parece ser la única acción del Señor de los Cetros: mostrarse al observador 'como el personaje que es'. No está tocando un instrumento, dominando una herramienta de caza o bailando. Él únicamente se nos muestra a nosotros. Las imágenes, de perspectiva plana, monocromas, y trazadas en la piedra, hacen brotar su propia historia. Con estos medios simples e imperecederos, nos transportan mentalmente al entorno existente en el momento en que fueron dibujados. En contraste con la presencia inmóvil del Señor de los Cetros, en los sitios de arte rupestre del Desierto de Atacama se distinguen figuras que denotan acción o movimiento; llamas que pastan o dan a luz, zorros que cuidan a sus crías, flamencos alimentándose en el lago, pumas acechando a sus presas, humanos realizando rituales musicales o de meditación, así como cazadores y pastores ejerciendo sus funciones. Por lo tanto, es sorprendente que el Señor de los Cetros no aparezca relacionado con una acción, animal o herramienta. Él existe simplemente para ser lo que es y, por supuesto, para ser contemplado. Así, el Señor de los Cetros es una aparición en el mundo andino; no hace referencia a una acción ni a una advertencia sino principalmente a una presencia que cautiva los ojos e intriga el intelecto (Figura 2).



Figura 2
Pintura del Señor de los Cetros en sitio arqueológico Alto Loa, Desierto de Atacama, Chile. Foto: Verónica Poblete

[9] H. Horta, "Iconografía del Formativo Tardío del Norte de Chile... 72.

> “Los bastones que se observan a ambos lados de la imagen evolucionaron en cada representación, hasta que se volvieron muy ornamentados en la Puerta del Sol, la escultura en forma de portal ubicada en el altiplano boliviano. Se cree que el Señor de los Cetros de la Puerta del Sol es una imagen de un gran dios, probablemente Wiracocha. Uno se imagina, entonces, que las figuras menos complejas de los sitios de arte rupestre de Atacama son sus primeras representaciones, que no correspondían a un gran dios sino a un ser humano con un papel destacado en la comunidad”[10].

La aparición del Señor de los Cetros en el Desierto de Atacama se atribuye al horizonte cultural de Tiwanaku (100-1100 d.C). Geográficamente, este se extendió en toda el área de Atacama, desde las altas llanuras andinas que hoy son parte de Bolivia, hasta la costa norte de Chile. Según Miguel Rocha[11], los llamados horizontes culturales fueron fenómenos característicos de la zona andina central, durante los cuales se distinguen repetidos intentos para lograr una cierta uniformidad cultural. Uno de estos intentos de estandarización cultural es evidente en las representaciones del Señor de los Cetros que todavía se pueden ver en sitios de arte rupestre ubicados en las inmediaciones de este desierto.

José Berenguer[12] sugiere que es probable que la influencia ideológica del horizonte cultural Tiwanaku en el Desierto de Atacama se haya vuelto particularmente fuerte entre 800 y 1100 dC. Este período corresponde a la última fase de desarrollo del estado político y cultural de Tiwanaku. Desde el primer siglo de la era actual, el estado de Tiwanaku se consolidó gradualmente en el área que ahora conocemos como el altiplano boliviano, en la cuenca sur del lago Titikaka. Entre 100 y 400 dC, Tiwanaku se convirtió en un gran centro político y ritual. Entre el 400 y 800 dC, se construyó la gran ciudad. Considerada sagrada por sus habitantes, se convirtió en la capital de un imperio en expansión que logró establecer enclaves comerciales en puntos distantes, extendiéndose por ambos lados de los Andes. Entre 800-1100 dC, el estado de Tiwanaku consolidó sus dominios más allá del lago Titikaka, anexando varias regiones como sus provincias.

En su punto culminante, Tiwanaku llegó a ser un Imperio que abarcaba el extremo sur del Perú, los altas planicies bolivianas, el extremo norte de Chile, incluyendo algunas ubicaciones en el noroeste de Argentina. Poco a poco, su ámbito fue decreciendo, hasta que se desintegró en algún momento del siglo XI. El Imperio Tiwanaku nunca incluyó al Desierto de Atacama como dominio político, sino que solo se extendió a esta área en forma de horizonte cultural. Este hecho se vuelve bastante intrigante al analizar creaciones artísticas atacameñas que presentan características estilísticas de Tiwanaku, tales como el Señor de los Cetros. En su artículo sobre el impacto de Tiwanaku en San Pedro de Atacama, Kelly J. Knudson[13], concluye que "las personas que vivían en San Pedro de Atacama probablemente adoptaron rituales de Tiwanaku y/o una identidad de Tiwanakota en la medida en que incorporaron elementos de la cultura material del altiplano”.

---

[10] Joel Rubén Colque Urrelo. Hombre Lican Antai, residente de Atacama.

[11] M. Rocha Vivas, “El Señor de los Báculos: simbolismos de la madre y el héroe civilizador en los Andes centrales y septentrionales”. Tesis para el grado de Maestría en Ciencias Sociales con Especialidad en Antropología e Historia de los Andes. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y Centro Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú, 2006.

[12] J. Berenguer, Tiwanaku, Señores del Lago Sagrado (Santiago: Ediciones del Museo Chileno de Arte Precolombino, 2000).

[13] Knudson, K. J., "Influencia de Tiwanaku en San Pedro de Atacama: una investigación utilizando análisis de isótopos de estroncio", Estudios Atacameños. Revista de Arqueología y Antropología Surandinas num 33 (2007): 7-24.

Esto, puede haber sido una identidad puramente religiosa, que se proclamó o fortaleció mediante la inclusión de artefactos mortuorios Tiwanakotas". El trabajo de Knudson es un análisis de una investigación bioarqueológica de esmalte dental y huesos humanos de los cementerios arqueológicos de San Pedro, cuyas conclusiones armonizan con la hipótesis de que San Pedro de Atacama nunca fue parte del Imperio Tiwanaku y que, por ende, la conexión entre el Estado Tiwanaku y los habitantes del Desierto de Atacama no consistió la colonización humana, sin perjuicio de que sí incluyó conexiones temporales específicas en sus habitantes, mayoritariamente mercantiles.

Es probable que agentes comerciales cooperaran con la difusión de valores conceptuales y preferencias estilísticas de Tiwanaku en Atamacama. El pueblo Tiwanaku creó una estrategia de persuasión ideológica dirigida deliberadamente a los sectores sociales atacameños de más alto rango, que consiste en compartir el consumo de polvos alucinógenos mientras se negocia el trueque, e incluso hacer donaciones de una amplia gama de artefactos, entre ellos aquellos que "exhiben imágenes de personajes con cetros y cabezas radiantes", similares al Señor de los Cetros. La intención, según el mismo autor, era lograr que los miembros de las élites de Atacama se identificaran con la ideología del Imperio Tiwanaku. Al hacerlo, también el resto de los miembros de las comunidades atacameñas locales iban a reconocer el "estilo" de Tiwanaku como un símbolo de prestigio[14].

Similar al fenómeno actual conocido como globalización cultural, el horizonte cultural Tiwanaku extendió sus fundamentos religiosos y sociales a través de imágenes. De esta manera, la representación del Señor de los Cetros está relacionada con el "poder suave"[15] (conocido en politología con el anglicismo *soft power*) que ejerció Tiwanaku en Atacama que durante algunos siglos. A través de imágenes del Señor de los Cetros, sus creadores promovían la identidad visual de Tiwanaku. Considerando lo anterior, es probable que durante el periodo del horizonte cultural Tiwanaku (110 a 1100 d.C.), representaciones visuales de origen tiwanakota prevalecieran sobre aquellas originadas por los mismos atacameños. En particular, representaciones estilísticamente elaboradas del Señor de los Cetros están asociadas con la deidad andina conocida como Wiracocha, también conocida como Señor de los Cetros o Señor de los Báculos, el cual se representa usando una corona solar, con rayos en sus manos y lágrimas de lluvia que caen de sus ojos. Wiracocha fue el dios creador, considerado el más eminente entre las deidades que integraron el panteón andino prehispánico. Curiosamente, y a diferencia de la mayoría de los dioses creadores de otras religiones ancestrales, Wiracocha tenía el poder de ayudar a seres humanos en períodos de crisis y de mantener la prosperidad, retribución que otorgaba al ser adorado adecuadamente[16]. Por esta razón, en ciertos momentos de la historia precolombina de los Andes, la apreciación del Señor de los Cetros -asociada con Wiracocha- fue la de un líder sagrado (durante el período Tiwanaku), así como la de un héroe cultural, como lo revela el mito inca[17]. Esta, puede ser una de las causas por las que algunas ilustraciones de este dios son bastante humanizadas. Como consecuencia, incluso hoy, el Señor de los Cetros

---

[14] J. Berenguer, Tocados de Tiwanku en el norte de Chile. Ediciones del Museo Chileno de Arte Precolombino (Santiago: Ediciones del Museo Chileno de Arte Precolombino, 2006).
[15] Determinar preferencias y acciones de otros a través de la atracción estética, sin ninguna coerción.
[16] C. Kemper Columbus, "Madre-padre-criatura: el dios andino transcorriente, Wiracocha", Anthropologica Del Departamento De Ciencias Sociales, num 13 (13) (1995): 55-79. Recabado en septiembre de 2020 de: http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/971
[17] T. Kulmar, "On The Role Of Creation And Origin Myths In The Development Of Inca State And Religion". En M. Kõiva y A. Kuperjanov (eds.), Folklore Journal, num 12 (1999): 7-15. Recabado en septiembre de 2020 de https://www.folklore.ee/folklore/vol12/pdf/inca.pdf

aparece a nuestra percepción como una autoridad cuya supremacía se expande en varias dimensiones, trascendiendo aquella exclusivamente espiritual.

3. Los Ancestros: el Señor de los Cetros en el arte contemporáneo internacional

La primera vez que vi una representación del Señor de los Cetros en el Desierto de Atacama fue en una obra de arte de la tierra (*land-art*) del artista australiano Andrew Rogers. Titulada Los Ancestros, corresponde a un gran geoglifo contemporáneo que mide 90 metros cuadrados (figura 3). En total, sus muros de piedra miden 1200 metros de largo (3937 pies) y están construidos con rocas volcánicas unidas por una mezcla de arcilla y guano[18]. Esta obra está ubicada a una altitud de 2469 metros (8100 pies) sobre el nivel del mar, en una hermosa explanada del desierto conocida como "Llano de la Paciencia", a 13 kilómetros del ancestral y turístico pueblo de San Pedro. Esta obra de arte contemporáneo forma parte de un proyecto de arte globalizado llamado "Ritmos de la vida" (*Rhythms of Life*), que comprende 51 enormes estructuras de piedra construidas en 16 países a los largo de los 7 continentes[19].

La obra de arte de la tierra Los Ancestros representa a un jefe o señor indígena, con un cetro en cada mano. Esta figura está basada en una de las más atractivas y mejor conservadas pinturas rupestres del Señor de los Cetros, del área de Alto Loa (figura 1), cuya autoría se atribuye a los lugareños del Desierto de Atacama durante el período de influencia del horizonte cultural Tiwanaku (100 –1100 dC). Este pictoglifo de aproximadamente 130cm de alto y 130cm de largo - incluyendo su base- está ilustrado en las paredes de roca natural formadas por las líneas del acantilado del valle del río Loa. En esta imagen, el tocado del personaje representa su supremacía, mientras que los cetros son indicadores de su estatus y función social.

La imagen en la obra de arte Los Ancestros incluye los atributos esenciales tanto del "Personaje frontal sosteniendo cetros" como del "Personaje Frontal de Cabeza Radiada" identificados por Horta[20], pues es una figura antropomórfica dotada de una cabeza radiante con un cetro asociado a cada unos de sus brazos. Adicionalmente, dos esferas emanan de cada uno de sus codos; estas podrían representar colgantes redondeados de láminas de oro (u otro metal) y/o cabezas vegetales, animales o humanas. Considerando cualquiera de estas opciones como posible, es probable que estos globos simbolicen el ciclo constante de la renovación de la vida, ya que en la tradición visual precolombina andina, formas circulares representadas conjuntamente están comúnmente conectadas a este concepto. Como se hace evidente, esta representación parece haber sido compleja desde el momento de su creación; además de sus conexiones históricas y arqueológicas, parece gozar de atribuciones relacionadas con poderes de origen tanto sagrado como secular.

De acuerdo a lo analizado previamente, el poder secular asociado con la representación de este personaje es la expansión del horizonte cultural Tiwanaku (600AD-1100 dC) que se extendió a la región de Atacama desde el altiplano boliviano; así, las imágenes del Señor de los Cetros en el arte rupestre atacameño son manifestación visual de la evidente influencia ideológica de Tiwanaku. Visitantes provenientes de territorios incorporados a la organización política del poderoso estado de Tiwanaku, tales como aquellos ubicados en el sur de Perú, el sur de Bolivia y el área más al norte de Chile, llegaron

---

[18] Excremento de aves marinas y murciélagos.
[19] Para una mejor comprensión de este proyecto visitar: https://www.andrewrogers.org/land-art/
[20] H. Horta, "Iconografía del Formativo Tardío del Norte de Chile... 69.

a San Pedro de Atacama para realizar ceremonias religiosas. Imágenes y creencias tiawanakotas fueron traídas por estos pueblos, retratadas en objetos rituales[21].

El poder sagrado vinculado a esta ilustración del Señor de los Cetros es la deidad pan-andina precolombina Wiracocha. La religión de Tiwanaku fue orquestada en torno al culto de este dios del cielo y el trueno, comúnmente representado sosteniendo bastones en ambas manos y mostrando una aureola radiante como tocado. Este adorno para la cabeza asocia a Wiracocha con el Dios del Sol tallado en el relieve bajo de la Puerta del Sol de la ciudad de Tiwanaku, y pintado en diversos objetos de cerámica. Además, los cetros revelan que Wiracocha podría provenir del Dios del Cielo de la antigua cultura Chavín (1200 aC-400 dC) que se desarrolló en el norte del Perú[22]. Además, Kemper Columbus[23] indica que la veneración a Wiracocha ha sido reconocida en varias representaciones encontradas en otros contextos culturales andinos tales como Wari (600-1200 dC), Nazca (300 aC- 800 dC) e Inca (1438-1533 dC).

Cuando contemplé por primera vez la obra de arte de la tierra Los Ancestros, yo llevaba varios años trabajando con arte e iconografía precolombina, por lo tanto, estaba familiarizada con algunas de sus figuras Sin perjuicio de lo anterior, mi encuentro con el Señor de los Cetros fue a través de este geoglifo contemporáneo; una representación de este personaje particularmente moderna y reciente. Los Ancestros posibilita una observación clara del Señor de los Cetros, ya que en una de sus "esquinas" esta obra de arte gigante incluye una estructura de piedra de 3 metros de altura con escalones, que permite a los espectadores acceder a una plataforma de observación, construida para que el visitante aprecie la magnificación moderna de este motivo de origen precolombino, en casi toda su extensión.

Es importante tener en cuenta que los geoglifos no son solo una creación de artistas de arte de la tierra. Estas formas gigantes que se aprecian íntegramente cuando al verse desde una cierta altura, han sido creadas por diferentes culturas durante miles de años antes de que el artista estadounidense Robert Smithson (Nueva Jersey, EE. UU., 1938-1973) designara a este estilo de arte contemporáneo, que toma su principal inspiración del medio ambiente, como *land-art.* Por ejemplo, los habitantes prehispánicos del Desierto de Atacama diseñaron y construyeron geoglifos con resultados tan efectivos, que algunos todavía pueden apreciarse íntegramente, como ocurre con el conocido Gigante de Atacama, ubicado en el Cerro Unita, en el kilómetro 94 al noreste de la ciudad de Iquique; un área que sigue siendo actualmente parte del desierto de Atacama.

Sin perjuicio de lo anterior, el geoglifo Los Ancestros fue creado como un obra de *land-art* y es, por ende, una creación de arte contemporáneo, porque su universo lógico, las razones de su existencia y su inserción social pertenecen, sin duda, al mundo del arte contemporáneo y al estilo de arte identificado por Smithson como arte de la tierra o *land-art.* Recordemos que cuando hablamos de arte, la intención del artista forma parte de la obra; por esto, no podemos basarnos únicamente en la apariencia formal, técnica y materialidad de una creación para clasificarla en un determinado género, aunque estas

[21] K. J. Knudson, "Influencia de Tiwanaku en San Pedro de Atacama: una investigación utilizando análisis de isótopos de estroncio", Estudios Atacameños. Revista de Arqueología y Antropología Surandinas num 33 (2007): 7-24.
[22] T. Kulmar, Sobre el papel de la creación y los mitos de origen... 7.
[23] C. Kemper Columbus, Madre-padre-criatura: el dios andino... 55.

características sí nos permitan crear conexiones entre un estilo de arte determinado, y otros generados en contextos cronológicos y geográficos distantes. Es esto último lo que ocurre con los geoglifos atacameños precolombinos y aquellos contemporáneos, creados como obras de *land-art.*

De esta manera, el Señor de los Cetros, uno de los motivos más ilustrados en el arte atacameño y componente esencial de la cultura visual del pueblo Lican Antai desde la época prehispánica hasta la actualidad, es también una presencia protagónica del proyecto de arte de la tierra Ritmos de Vida (*Rhythms of Life*), el cual, como señala la historiadora de arte Silvia Langen[24] es "(...) el proyecto contemporáneo más grande de su tipo en el mundo, en el que Rogers ha introducido una nueva dimensión en el arte de la tierra: la obra de arte global" (Figura 3).



Figura 3
Los Ancestros, *land-art* por Andrew Rogers. Llano de Paciencia, Desierto de Atacama, Chile. Foto: Cortesía de Andrew Rogers

La decisión de realizar la obra de *land-art* de Andrew Rogers en Atacama, fue una elección de los propios atacameños. En 2003, Andrew Rogers consultó con los ancianos, que eran representantes de las comunidades Lican Antai, y les preguntó qué símbolos culturales querrían maximizar en una obra de arte de la tierra que, si lo autorizaran, se construiría en su territorio ancestral.

[24] S. Lancen y A. Rogers, "Ritmos de Vida, un proyecto global de Arte de la Tierra". US Prestel, 2016.

Después de discutirlo durante semanas, el consejo de ancianos de Lican Antai eligió dos motivos provenientes de sitios de arte rupestre ubicados en el Desierto de Atacama, uno con características zoomorfas (llama bicéfala con atributos felinos) y un personaje antropomórfico: el Señor de los Cetros. Con respecto a esta selección, Wilson Reyes, vocal de los ancianos de Lican Antai para esos entonces, recuerda: “Advertimos al artista Andrew Rogers que íbamos a ser los únicos en elegir los símbolos locales que se utilizarían en su obra de arte. (...) Lo discutimos y finalmente elegimos dos motivos con los que todos nos sentimos identificados hoy en día, que todavía son parte de nuestra cultura perdurable, Lican Antai”[25].

Los Ancestros, es una obra de arte de la tierra notablemente comunicativa. Sus formas casi no tienen secreto porque componen una figura icónica. Es evidente que este geoglifo contemporáneo representa a un jefe ancestral ya que el personaje ilustrado lleva varios símbolos de poder reconocidos como tales, en diferentes culturas. Los Ancestros está dotada de una evidente consistencia entre su importancia cultural y sus propiedades estilísticas, ya que consiste en una estructura grande y duradera que representa una presencia trascendente, autorizada y reconocida por los pueblos locales. Las personas que crearon el Señor de los Cetros “original” pertenecen al pasado histórico de la zona de Atacama; sin embargo, indígenas contemporáneos que son sus sucesores, todavía reproducen este símbolo tradicional, manteniendo así la cohesión trans-histórica de sus signos de identidad.

Debido a la connotación del concepto que representa, Los Ancestros es una obra de arte de la tierra que comunica al espectador el nivel de desarrollo político y social que las sociedades andinas precolombinas del Desierto de Atacama alcanzaron antes de la invasión europea. Las etapas de la superioridad animal y divina ya habían ocurrido y los líderes humanos fueron los que determinaron la vida económica y política de las estructuras sociales existentes[26]. Al exponer estos asuntos, esta obra de *land-art* conecta al espectador con el pasado histórico y cultural del entorno donde se encuentra. John Beardsley[27] atribuye este resultado a una propiedad de algunas obras de arte de la tierra que gozan de la capacidad para recordarnos que el pasado es un componente de nuestra cultura actual; ofreciéndose así como fuentes de conocimiento para la interpretación de lo que somos hoy.

Aunque no toda la información respecto al contenido de este geoglifo es reconocible por el visitante durante la primera contemplación de esta obra de *land-art*, sus formas de arte indudablemente transmiten al espectador nociones de superioridad y eternidad. Esta "insinuación de significado" es justamente lo que las obras de arte deben generar en el espectador; de hecho, una comunicación de contenido más precisa o descriptiva es función específica de otras disciplinas, distintas al arte.

> “Los bastones significan que esta persona es mayor, porque los ancianos del altiplano se caracterizan por llevar bastones. La ornamentación de su cabeza es una corona de plumas, probablemente de "parina" (el flamenco de Atacama). Esto nos indica que es un sabio relevante. Los sabios siempre

---

[25] W. Reyes en entrevista telefónica con X. Jordán, junio de 2008.

[26] X. Jordán, “Ritmos de la vida: una perspectiva educativa”. Tesis para Maestría en Curaduría de Arte. Facultad de Artes. The University of Melbourne. 1999. Recabado en septiembre de 2020 de https://www.academia.edu/4841771/Rythms_of_Life_An_educative_Perspective.

[27] J. Beardsley, Movimiento de tierras y más allá. Arte contemporáneo en el paisaje (Nueva York: Abbeville Press Publishers, 2006), 59.

> fueron personas de edad avanzada, que habían obtenido su conocimiento observando el medio ambiente y merecían un gran respeto. Se reunían para intercambiar opiniones sobre sus conocimientos. Celebraban rituales donde compartían ciertas sustancias psicoactivas para lograr un estado de iluminación desde donde veían cosas que tenían que interpretar”[28].

4. El Señor de los Cetros en Atacama, hoy

Ciertamente, para la mayoría de los espectadores actuales del Señor de los Cetros, la imagen de este personaje no tiene el mismo significado complejo que tuvo para el pueblo andino precolombino, sin embargo, actualmente continúa siendo una figura atractiva. En el contexto turístico del Desierto de Atacama, el Señor de los Cetros se puede ver reproducido con precisión en varios utensilios ornamentales, tales como jarras, alfombras, obras de arte, aretes, collares y otros. Los artistas que ilustran este personaje, así como las personas Lican Antai, lo consideran un componente esencial de la identidad visual del Desierto de Atacama moderno y prehispánico. El Señor de los Cetros es el líder humano simbólico del desierto, así como el volcán Licancabur[29] es la autoridad del mundo natural, y la Pachamama[30] es la madre suprema.

El Señor de los Cetros es una composición visual cautivante para el observador Es por esta razón, que algunas imágenes trascienden generaciones; son famosas porque nos atraen más. No es en todos los casos particularmente el atributo de la belleza aquel que produce esta atracción, sino más bien el interés estético que genera cierta imagen, al ser contemplada. Así, hay figuras que no pueden describirse como bellas, porque no generan deleite a los sentidos del observador; sin embargo, son poderosamente atractivas y, en consecuencia, más transmisibles y vendibles que otras.

Estos tipos de imágenes permanecen fácilmente en la memoria del observador; después de verlas un par de veces, las reconocemos si las vemos representadas en otro lugar, podríamos trazarlas en un papel o describirlas con nuestras palabras. Estas imágenes contienen algo en su composición que nos parece familiar; parecen comunicar un significado que ya conocemos. Sin embargo, en el momento preciso de su observación, no sabemos exactamente qué simbolizan. Estas imágenes no nos son completamente ajenas, incluso aunque no las hayamos visto antes. Parecen ser parte del gran diccionario del “inconsciente visual colectivo de la Humanidad”, y por esta razón estamos inclinados a conectarnos con ellas e incluso a ocuparlas en composiciones visuales que creamos nosotros mismos; desde esta perspectiva, son signos gráficos que conocemos como logos.

La estructura figurativa de la representación del Señor de los Cetros se asimila a la de un logotipo, en parte gracias a su simetría. La simetría visual trasmite a la mente sensaciones de orden y armonía. Presentes en una imagen, estas cualidades nos atraen porque la percepción humana tiende constantemente a buscar en lo observado una lógica composicional como aquella presentada por elementos de la naturaleza tales como una flor, una concha marina o una puesta de sol (Figura 4).

---

[28] Joel Rubén Colque Urrelo. Hombre Lican Antai, residente de Atacama.
[29] Un estratovolcán activo sorprendentemente hermoso en el desierto chileno de Atacama, a 40 km al este de la ciudad de San Pedro.
[30] La madre tierra; diosa suprema venerada por pueblos indígenas de los Andes en tiempos precolombinos y actuales.



Figura 4
Pintura de arte rupestre del Señor de los Cetros. Sitio arqueológico La Bajada, Desierto de Atacama, Chile. Foto: Verónica Poblete

"Los petroglifos son un mensaje de una ruta, un descanso y un intercambio de sabiduría entre los viajeros que se cruzan en su camino"[31].

Es interesante analizar el papel que desempeña actualmente el arte rupestre en el área donde apareció el Señor de los Cetros, hace miles de años. Para los lugareños, estos dibujos son familiares ya que durante su infancia sus padres les enseñaron creencias relacionadas con estas figuras. Se refieren a historias y actividades tales como la cría de llamas, la vida familiar, la agricultura del desierto y los rituales ancestrales. Estos cuentos del mundo antiguo son narrados por adultos contemporáneos que educan a sus descendientes sobre cómo interpretar los mensajes impresos en los dibujos y cómo realizar los rituales asociados con sus líneas.

La mayoría de las representaciones del Señor de los Cetros se encuentran en senderos montañosos que se utilizaron para viajes comerciales. Aunque estas prácticas han disminuido con el tiempo, unas pocas comunidades de las altas llanuras andinas

[31] Cristián Flores. Pastor Lican Antai, residente de Atacama.

mantienen esta forma de vida en la actualidad. En estas áreas, el arte rupestre aún cumple una de sus primeras funciones: ser señalización que indica el camino conveniente, además de servir como anunciante de fuentes de agua para sobrevivir al recorrer largos senderos del altiplano andino[32]. Ciertamente, es conmovedor darse cuenta de que en estas vías desérticas elevadas la interpretación del arte rupestre es de conocimiento común y a algunas de estas imágenes se les atribuyen significados similares a aquellos que pensaban los artistas que hace centurias las crearon, así como también, nuevas interpretaciones. Como señala Gallardo[33], las imágenes del arte rupestre están sujetas a continuas re-significaciones por personas que están en contacto constante con estas representaciones, quienes las entienden como un evento polisémico.

En otros casos, su significado puede haber cambiado con la evolución de las costumbres. Según una investigación de arte rupestre de 2018 que tuvo lugar en Chile, los guías precolombinos de caravanas de llamas crearon un ciclo ritual particular asociado con este sistema de transporte comercial que se exhibe claramente en los sitios de arte rupestre[34]. Celebraron ceremonias religiosas para obtener viajes seguros y productivos y una reproducción fértil de los animales. Los machos sanos, las hembras embarazadas y los jóvenes vigorosos están representados en las paredes de roca que sirven como templos al aire libre para los rituales. Estas prácticas mantuvieron vivas las imágenes del arte rupestre para los pastores y sus familias, quienes también hicieron un esfuerzo por mantener las pinturas en buenas condiciones.

> "Es muy bonito; ¡está en todas partes! Aunque no lo conozco en original. Su cabeza se parece al sol (...) Me gusta el sol, creo que se entiende su significado, porque los pagos se hacen mirando los primeros rayos del sol"[35].

Hoy en día, los sitios de arte rupestre donde podemos ver las representaciones originales del Señor de los Cetros son de difícil acceso; no hay un circuito turístico asociado con estas galerías de arte de roca, y las instrucciones necesarias para llegar a los paneles que contienen estas figuras no son fáciles de obtener. A pesar de este impedimento, la imagen del Señor de los Cetros continúa dominando el área del Desierto de Atacama desde un punto de vista iconográfico, como lo hizo en los tiempos prehispánicos de su creación. Entre la ciudad de Calama y el pueblo de San Pedro de Atacama, el Señor de los Cetros es el protagonista visual de varios *souvenirs* turísticos, entre los que encontramos camisetas, llaveros y bolsos. Del mismo modo, este Señor es fielmente representado en finas artesanías y en obras de artes visual tales como tapices, lienzos y (en su versión más grande) en la obra de arte de la tierra de Rogers titulada Los Ancestros, ya analizada.

Los habitantes de San Pedro revelan otra interesante perspectiva respecto a su relación con el Señor de los Cetros como motivo de arte rupestre. Un número significativo de estos lugareños usan ropa, accesorios y sombreros similares a los que adornan al Señor

---

[32] J. Rapp Learn, "Thousand-Year-Old Rock Art Likely Served as a Gathering Point for Llama Caravans Crossing the Andes", Revista Smithsonian, (2018). Recabado en febrero de 2020 de https://www.smithsonianmag.com/science-nature/thousand-year-old-rock-art-likely-served-gathering-point-llama-caravans-crossing-andes-180970982/

[33] F. Gallardo, "Jinetes en la tormenta: arte rupestre en el Desierto de Atacama", World Archaeology num 31 (2) (1999): 225-242.

[34] D. Valenzuela; M. Sepúlveda; M. Santoro Catalogero and I. Montt, "Arte Rupestre, estilo y cronología: la necesidad de un contexto histórico para las manifestaciones rupestres en la costa y los valles del extremo norte de Chile", Interciencia, num 39 (2014): 444-449.

[35] Elizabeth Ramos. Mujer Licán Antai, residente de Atacama.

de los Cetros mientras realizan rituales en la intimidad dentro de sus hogares, así como en celebraciones tradicionales públicas. Las prendas contemporáneas son generosamente elaboradas y usadas durante las celebraciones, mostrando una imagen fantástica, colorida y viva. Diseñadores de esta vestimenta viajan a sitios de arte rupestre para observar cuidadosamente las representaciones antropomórficas y reproducir su estética en carnavales y celebraciones andinas. En consecuencia, el Señor de los Cetros está vivo y re valorado en estos entornos.

En los alrededores comerciales de las ciudades, el Señor de los Cetros aparece en la obra de artesanos, joyeros, murales al aire libre y paredes interiores, así como en la obra de artistas contemporáneos. Materiales nobles como plata, cobre y madera fina se utilizan para fabricar frascos, platos, jarrones y joyas que se venden tantos a locales como a visitantes. Se convierten en decoración, objetos para el hogar y adornos corporales.

Durante los últimos quince años, la representación de imágenes rupestres del Desierto de Atacama se ha convertido en arte local altamente respetado y lucrativo. Estas imágenes se pueden ver en hoteles, salas de reuniones, en edificios institucionales de clase alta y en hogares elegantes. Aquellas de gran formato aparecen en paredes, estatuas y placas talladas o impresas en metal. En algunas, el Señor de los Cetros es reproducido con una técnica refinada que resulta en una representación de buena calidad. Esto aumenta el valor de esta creación en dos aspectos: conceptualmente es una obra de arte actual, inspirada en una tradición ancestral perteneciente a la historia del arte del Desierto de Atacama, y técnicamente, da cuenta de las propiedades visuales que le han sido otorgadas por su autor. (Figura 5).



Figura 5
El Señor de los Cetros en una lámpara de pared, hecha en cobre. Hotel Alto Atacama, Desierto de Atacama, Chile. Foto: Verónica Poblete

La otra cara de la misma moneda muestra el uso de imágenes de arte rupestre hechas con instrumentos vulgares y fabricadas con materiales baratos, para venderse como *souvenirs.* Según la etnobotánica y paisajista Verónica Poblete, quien ha estado viviendo y trabajando en el Desierto de Atacama durante dos décadas, "esto no tiene valor además del comercial", junto con ser "una tendencia irrespetuosa e inconveniente que desafortunadamente está aumentando año tras año".

En su investigación académica sobre recuerdos turísticos, Andriotis, Konstantinos y Paraskevaidis[36] parecen estar de acuerdo con Poblete, afirmando que "La principal diferencia entre los obsequios turísticos producidos y los no producidos en masa es que los últimos, funcionan como representación genuina de sitios y de otras obras artísticas, mientras que los primeros se identifican como objetos comerciales baratos y poco auténticos". Al aplicar estas opiniones a las representaciones del Señor de los Cetros presentes actualmente en el mercado, resulta un análisis coherente, sobretodo considerando que artesanos virtuosos que aún residen y trabajan en el Desierto de Atacama, crean artesanías bien manufacturadas con materiales locales, las que se ofrecen a la venta al mismo precio que un recuerdo meramente comercial. Sin lugar a dudas, no tenemos la intención de ir en contra del libre mercado, sin embargo, es necesario ser conscientes de que el precio de algunos objetos comerciales no siempre es equitativo con el contenido que estos artículos "realmente"ofrecen.

5. Conclusión final

Indiscutiblemente, y como resultado del presente análisis, se puede admitir que, hoy en día, la imagen del Señor de los Cetros en el Desierto de Atacama funciona como un puente cultural, confrontando al observador actual con un personaje local que es intrínseco al mundo andino presente y pasado. Esta imagen nos alerta sobre el hecho de que la cultura andina perdura y se renueva a través de la recreación y comunicación respetuosa de este símbolo que continúa siendo representado en obras de arte elaboradas y en diseños de artistas locales, en objetos comerciales turísticos e incluso, en obras de arte contemporáneo de artistas extranjeros y alcance internacional.

Bibliografía

Andriotis, K. y Paraskevaidis, P. "Valores de souvenirs como mercancías". Tourism Management, num 48, (2015): 1-10.

Beardsley, J. "Movimiento de tierras y más allá. Arte contemporáneo en el paisaje". Nueva York, Abbeville Press Publishers. 2006.

Berenguer, J. Tiwanaku, Señores del Lago Sagrado. Santiago de Chile: Ediciones del Museo Chileno de Arte Precolombino. 2000.

Berenguer, J. Tocados de Tiwanku en el norte de Chile. Ediciones del Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile: Ediciones del Museo Chileno de Arte Precolombino. 2006.

---

[36] K. Andriotis y P. Paraskevaidis, "Valores de souvenirs como mercancías", Tourism Management, num 48,(2015), 1-10.

Enciclopedia National Geographic. "Flood Plains". Recuperado en septiembre de 2019 desde https://www.nationalgeographic.org/encyclopedia/flood-plain/

Fundación Holt y Smithson. Consultado en septiembre de 2019 en http://holtsmithsonfoundation.org/

Gallardo F.; Cabello G.; Pimentel G.; Sepúlveda M y Conerjo, L. "Flujos de información visual, interacción social y pinturas rupestres en el Desierto de Atacama (norte de Chile)". Estudios Atacameños. Revista de Arqueología y Antropología Surandinas. num 43 (2012): 35-52.

Gallardo, F. "Jinetes en la tormenta: arte rupestre en el Desierto de Atacama". World Archaeology. num 31 (2) (1999): 225-242.

Gigante de Atacama - Google Earth. Consultado en septiembre de 2019 en https://www.youtube.com/watch?v=7k0pp8rS57M

Heartney, E. "Ritmos de la vida, los geoglifos de Rogers". Milán: Ediciones Charta Milano. 2009.

Horta, H. "Iconografía del Formativo Tardío del Norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios". Estudios Atacameños. Revista de Arqueología y Antropología Surandinas, num 27 (2004): 45-76.

Jordán, X. "Ritmos de la vida: una perspectiva educativa". Tesis de Maestría en Curaduría de Arte. CViudad de México: Facultad de Artes, The University of Melbourne. 2010. Accedido en septiembre de 2020 desde: https://www.academia.edu/4841771/Rythms_of_Life_An_educative_Perspective

Kemper Columbus, C. Madre-padre-criatura: el dios andino transcorriente, Wiracocha. Anthropologica Del Departamento De Ciencias Sociales, num 13 (13) (1995): 55-79. Recabado en Septiembre de 2020 de http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/971

Knudson, K. J. "Influencia de Tiwanaku en San Pedro de Atacama: una investigación utilizando análisis de isótopos de estroncio". Estudios Atacameños. Revista de Arqueología y Antropología Surandinas num 33 (2007), 7-24.

Kulmar, Talmor. "On The Role Of Creation And Origin Myths In The Development Of State And Religion". En M. Kõiva y A. Kuperjanov (eds.), Folklore Journal, num12. (1999): 7-15. Recabado en septiembre de 2020 de https://www.folklore.ee/folklore/vol12/pdf/inca.pdf

Langen, S. y Rogers, A. Ritmos de Vida, un proyecto global de Arte de la Tierra. US Prestel. 2016.

Memoria Chilena. Biblioteca Nacional Digital de Chile. "Lican Antai, Lengua y Cosmovisión Atacameña". Recabado en septiembre de 2019 de http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-722.html

Pueblos originarios; arte precolombino. "Geoglifos de Atacama". Recuperado en sept. 2019 desde https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/atacama/geoglifos.html

Rapp Learn, J. " Thousand-Year-Old Rock Art Likely Served as a Gathering Point for Llama Caravans Crossing the Andes". Revista Smithsonian, (2018). Recabado en febrero de 2020 de https://www.smithsonianmag.com/science-nature/thousand-year-old-rock-art-likely-served-gathering-point-llama-caravans-crossing-andes-180970982/

Rocha Vivas, M. “El Señor de los Báculos: simbolismos de la madre y el héroe civilizador en los Andes centrales y septentrionales”. Tesis para el grado de Maestría en Ciencias Sociales con Especialidad en Antropología e Historia de los Andes. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y Centro Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú. 2006.

Rogers, A. "Land-art". Consultado en septiembre de 2019 en http://www.andrewrogers.org/

Sinclaire, C. “Prehistoria del período formativo en la cuenca alta del Río Salado (región del Loa Superior). Chungará, Revista de Antropología Chilena. Vol: esp. (2004): 619-639.

Murra, J. V.; Patterson, T. C.; Coe, M. D.; Bushnell, G. H. S.; Willey, G. R.; Soustelle, J.; Sanders, W. T. y Wolfang von Hagen, V., “Civilizaciones andinas precolombinas”. Encyclopædia Británica. 2019. Recabado en abril de 2020 de https://www.britannica.com/topic/pre-Columbian-civilizations/Andean-civilization

Valenzuela D.; Cartagena I.; Santoro Carlogero M.; Castro V. y M. Gayo E. “Andean Caravan Ceremonialism in the lowlands of the Atacama Desert: The Cruces de Molinos archaeological site, northern Chile”. Quartenary International Journal, num 533 (2019): 37-44.

Valenzuela D.; Sepúlveda M.; M. Santoro Catalogero and Montt, I. “Arte Rupestre, estilo y cronología: la necesidad de un contexto histórico para las manifestaciones rupestres en la costa y los valles del extremo norte de Chile”. Interciencia, num 39 (2014), 444-449.

Entrevistas por Verónica Poblete, september 2019, en el Desierto de Atacama, Chile, a tres residentes Lican Antai: Joel Rubén Colque Urrelo, Elizabeth Ramos y Cristian Flores.